MERIDIANE

47



Desenul

În romînește de
EUGEN FILOTTI

Günter C. D. Bollenbach
DIE ZEICHNUNG
Verlag der Kunst
Dresden
1959

GÜNTER C. D. BOLLENBACH

DESENUL

Pe scurt
despre tehnici





EDITURA MERIDIANE
București, 1964



Pe copertă:
Rembrandt Harmensz van Rijn
Pictorul în atelierul său
desen în peniță, pe la 1635/1640

INTRODUCERE

Desenul este un important mijloc de exprimare al imaginației plastice creatoare. El poate fi uneori proiectul schițat al unei idei artistice sau un studiu pentru un detaliu, alteori un desen autonom. Putem distinge astfel trei categorii principale: desenul de exercițiu, desenul autonom (sau finisat) și schița sau studiul. Aceasta nu înseamnă că desenul autonom trebuie să conțină neapărat detalii executate pînă în cele mai mici amănunte; chiar dacă este creat în manieră de schiță, el poate constitui o lucrare independentă, cu condiția să fie o realizare artistică închegată și finită. Schița sau studiul, în schimb, nu au decît rolul de a înregistra, de a fixa primele imagini pregătitoare în vederea realizării unei lucrări sau de a stabili precis, în studii separate, detaliile. La acestea se adaugă desenul de exercițiu, practicat de cei ce studiază arta, mai ales după prototipuri sau după modele sculptate.

Evul mediu nu a cunoscut desenul cu valoare autonomă; abia în secolul al XVI-lea au apărut desenele artistice propriu-zise. În evul mediu timpuriu desenul nu era decît o parte constitutivă a picturii. Pornind de

la o idee inițială, artistul ajungea prin schițe la studiul definitiv al tabloului care, desenat pe hîrtie groasă sau carton, servea drept model pentru realizarea picturii (pl. 9). Studiul definitiv era transpus prin decalcare pe suportul grunduit al tabloului și cu aceasta rolul lui era încheiat.

Firește, studiile definitive, ca și studiile și schițele intermediare, nu se distrugeau. Desenele maeștrilor erau căutate și folosite cu predilecție ca modele. Ele se păstrau cu grijă, și chiar carnetele de schițe erau copiate pagină cu pagină. Unele studii sau tablouri ale vechilor maeștri, care au fost distruse sau au pierit prin foc, pot fi astăzi cunoscute din asemenea copii ale elevilor. Dacă filele, transmise din mînă în mînă, ajungeau în atelierul unui alt maestru, se întîmpla ca acesta să extragă din desene anumite elemente, incorporîndu-le propriului său tablou. Dreptul de autor asupra operei de artă — în concepția actuală — nu exista pe vremea aceea.

În perioada cînd arta se afla în slujba bisericii, pictura și partea ei integrantă — desenul — exprimau în esență ideile și concepțiile religioase. Abia după ce pictura s-a scindat într-o ramură bisericească și una profană, s-au creat condițiile unei dezvoltări independente, libere, a artei, proces care s-a făcut simțit și în desen. În Renașterea italiană timpurie s-a impus o nouă metodă de lucru: diferențierea între activitatea pregătitoare, de proiectare oarecum independentă — și executarea propriu-zisă a lucrării. Această diviziune a existat, ce-i drept, și înainte, dar nu în aceeași măsură și nu atît de pregnant. Ca mijloc de exprimare folosit în faza de pregătire, căutare și invenție, desenul a dobîndit și un alt rol. Au apărut astfel studii care nu se făceau în vederea pregătirii unor anume picturi, ci găsirii de forme noi, așa cum se observă îndeosebi la studiile de mișcare ale marilor artiști ai Renașterii italiene. Desenul nu ajunge încă la o valoare autonomă ca «desen artistic», finit, dar s-au făcut primii pași în această direcție.

Desenul cîștigă mai multă independență în secolul al XV-lea. Lucrările « școlii dunărene» (al cărei reprezentant principal va fi Albrecht Altdorfer), autoportretul lui Dürer la treisprezece ani, desenul în peniță cu chipul logodnicei sale ș.a. nu au fost probabil concepute inițial ca desene autonome, și totuși ele trebuie să fie recunoscute astăzi ca atare.

Filele cu desene încep să fie colecționate și contemplate cu plăcere, însă concepute ca lucrări de artă de sine stătătoare ele apar abia în secolul al XVI-lea. Acum se execută desene destinate anume colecționarilor și amatorilor de artă.

Primele colecții se compuneau mai ales din albume, pe ale căror file erau lipite desene. Cînd colecțiile au devenit mai voluminoase, lucrările au început să fie păstrate în mape. Printre cele mai însemnate colecții se numără cele conservate la muzeul Luvru din Paris, la castelul Windsor din Anglia, la muzeul Ermitaj din Leningrad etc.

În general muzeele de artă și bibliotecile mari dispun de bogate fonduri de desene, oferind celor ce studiază, precum și artiștilor plastici, suficient material pentru a cunoaște tehnicile folosite de vechii maeștri. Firește, muzeele nu pot expune decît o mică parte a numeroaselor desene aflate în posesia lor, restul aflîndu-se în depozite, cabinete de grafică etc.

Pentru a înțelege mai bine creația artistică a timpurilor vechi și a celor noi, trebuie să cunoaștem tehnicile desenului. Pe baza desenului, a construcției lui și a mijloacelor tehnice utilizate, pot fi deslușite etapele de lucru și procedeele diferiților maeștri. În același timp, desenele constituie un ajutor prețios în periodizarea creației unui artist sau în datarea unor opere mai importante.

DESENUL ÎN CONDEI DE ARGINT

Tehnica desenului în condei de argint avea o mare însemnătate în secolele al XV-lea și al XVI-lea. Argintul era mai potrivit pentru desen decît oricare alt metal. De asemenea mai era utilizat condeiul de plumb și cel de cositor; fiind prea moi, aceste metale nu puteau însă satisface, în aceeași măsură ca argintul, gustul pentru stilul linear din acea epocă.

Condeiul de argint se compune dintr-un mîner de aramă sau alamă și un vîrf de argint (v. figura I). El

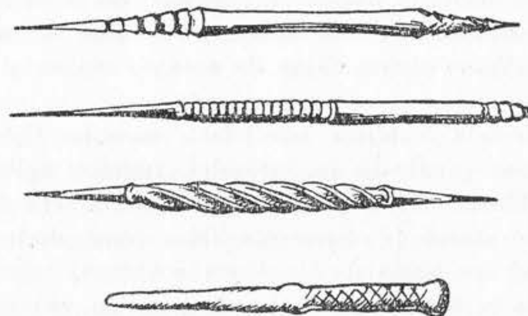


Fig. I. De sus în jos: mîner de metal, două condeie de argint, condei de plumb.

lasă o urmă fină, de nuanţă cenuşie deschisă, care se oxidează curînd, căpătînd o culoare brună.

În vreme ce cu condeiul de cositor sau de plumb se poate desena pe hîrtie negrunduită, desenul în condei de argint cere o grunduire îngrijită a suportului. Necesitatea grunduirii — operaţie care implică pierdere de timp — ca şi linia netă, categorică, lăsată de argint, făceau ca această tehnică să fie mai puţin potrivită pentru schiţe şi studii decît pentru desene finite. Ca suport de desen se foloseau tăbliţe de lemn şi foi de pergament sau de hîrtie. Pergamentul — al cărui nume e derivat din acela al oraşului antic Pergam din Asia Mică — se obţinea din piei de animale, mai ales miei, capre, oi, dar şi măgari sau porci.

Prin grunduire, suprafaţa destinată desenului devenea mai aspră, astfel că vîrful de argint se eroda cu uşurinţă. La pergament era suficientă o simplă frecare cu piatră ponce pentru a da suprafeţei gradul de asperitate dorit.

În scopul unei mai bune grunduiri, plăcile de lemn şi hîrtie — uneori şi pergamentul — se ungeau cu un strat subţire de soluţie din făină de oase şi clei. Ca liant pentru făina de oase se utiliza şi guma diluată.

Îndeosebi la hîrtia neîncleiată, care se făcea din cîrpe sau pînză de in, grundul trebuia aplicat cu grijă. Hîrtia din cîrpe sau pînză de in era folosită mai cu seamă în Germania. Mai bună decît hîrtia germană era hîrtia de bumbac din Orient, care nu se importa însă decît în cantităţi mici. În vederea unei bune grunduiri, soluţia de clei se aplica în mai multe straturi pe suprafaţa destinată desenului. Acolo unde

se simţea nevoia, grundul se şlefuia atent cu piatră ponce, spre a se înlătura eventualele asperităţi.

La desenele în tehnici combinate, grundului i se adăuga un colorant, în vederea obţinerii unui ton intermediar.

Pînă la începutul secolului al XV-lea era apreciată mai ales hîrtia verzuie şi, alături de ea, cea de culoarea fildeşului sau cea albă. În cursul aceluiaşi secol au fost adoptate pe scară din ce în ce mai largă, mai ales în Italia, tonurile colorate. În lucrarea sa *Trattato della pittura*, scrisă în jurul anului 1400, Cennino Cennini dă indicaţii foarte amănunţite despre grunduirea şi îmbogăţirea cu un ton de culoare a suprafeţei pe care se executa desenul.

Filippino Lippi prefera grundurile galbene, Ghirlandajo pe cele cenuşii, Leonardo pe cele albastre. În Germania, şi în ţările nordice îndeobşte, grundul alb şi de culoarea fildeşului erau cele mai răspîndite.

Desenul în condei de argint cere o mînă sigură, dat fiind că urmele săpate în grund de vîrful de argint se corectează cu greu. Liniile nu pot fi înlăturate decît cu ajutorul şabărului (=răzuitor de metal). În general vechii maeştri decalcau pe grund liniile principale ale desenului lor.

Umbrele nu pot fi obţinute cu condeiul de argint, care trage linii foarte subţiri, decît prin haşuri dese întretăiate (haşurare încrucişată). Acest mod de a lucra se impune mai ales la suprafeţele de desen cu grund alb. Aici apare cît se poate de limpede diferenţa dintre concepţia stilistică a Renaşterii din ţările nordice şi a celei italiene. Artiştii italieni tindeau către desene cu contururi clare, îmbogăţite cu accente albe şi ale

căror umbre le tratau în laviu — motiv pentru care preferau grundul colorat. Germanii, dimpotrivă, se limitau la desenul liniar, pe care însă l-au dus la desăvîrșire, mai ales în grafia subtilă a gravurii în cupru. Ei preferau fondul alb celui colorat.

Ce-i drept, grundul alb a fost utilizat și în Italia, în special de maeștrii școlii umbriene. Rafael, maestrul de frunte al acestei școli, a desenat mult pe fond alb. E posibil ca ei să fi fost influențați de austera artă liniară a maeștrilor germani, în special de grafica lui Dürer, ajungînd astfel să practice desenul în condei de argint pe fond alb.

Acolo unde condeiul de argint nu reușea să pună suficient în evidență părțile umbrite, artiștii recurgeau la ajutorul condeiului moale de plumb. Adesea condeiul de argint era folosit și pentru schițe, cel de plumb fiind prea moale.

Condeiul cu vîrf de argint a fost utilizat în mod curent pentru executarea studiilor de portrete. Dürer ne-a lăsat *Autoportretul* desenat la vîrsta de treisprezece ani în această tehnică (pl. 4). Hans Holbein cel Bătrîn, în studiile sale de portrete, întrebuința cu precădere condeiul de argint, ca și Hans Baldung Grien sau Lucas Cranach.

Odată cu secolul al XVII-lea, tehnica desenului în condei de argint începe să-și piardă din prețuire. Noul stil, barocul, și-a căutat alte mijloace de expresie; tehnica desenului în condei de argint nu mai corespundea cerințelor. În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, ea mai era folosită pentru portrete în miniatură. Apoi secolul al XIX-lea și-a găsit instrumentul de desen în creionul de grafit.

DESENUL ÎN CREION

Dintre toate condeiele de metal, numai cel de argint a dobîndit însemnătate și o largă utilizare. Condeiul de plumb și cel de cositor, dimpotrivă, au servit numai în scopuri accesorii.

Pînă la sfîrșitul secolului al XV-lea, condeiul de plumb a fost folosit alături de condeiul de argint și de peniță. Ca înfățișare, condeiul de plumb seamănă cu cel de argint (v. figura I, jos). Condeiele de metal erau de altminteri cunoscute încă din antichitate. Cu un s t y l u s ascuțit de metal, romanii scriau și desenau pe tăblițe cerate. Se scria și se desena însă și pe pergament — mai ales cu condeiul moale de plumb, care nu necesita grunduirea suportului. În evul mediu, condeiul de plumb era întrebuințat cu predilecție pentru schițe executate pe tăblițe de lemn acoperite cu pergament. Plumbul nu era potrivit pentru executarea de studii și schițe definitive, deoarece liniile lăsate pe suport se ștergeau ușor, dînd desenului un aspect murdar. El slujea însă elevilor pentru copierea schițelor și a studiilor definitive desenate de maeștri. Prin adăugarea de cositor, plumbul căpăta o duritate mai mare, ceea ce sporea valoarea condeiului. Corectarea liniilor desenate cu plumb se face cu ușurință, ele putînd fi șterse prin frecare cu miez de pîine. Și sub acest aspect condeiul de plumb prezenta avantaje, fiind cel mai indicat pentru desenele de exercițiu.

Creionul din zilele noastre (de fapt creion de grafit) este urmașul condeiului de plumb. Liniile pe care amîndouă le lasă pe suport sînt extrem de asemănătoare, așa încît adesea doar data desenului poate preciza

tehnica folosită. Grafitul — exploatat la început numai în Anglia — e un carbon natural aproape pur şi foarte moale, avînd duritatea 1. Culoarea lui neagră şi lucioasă conferă liniei un aspect saturat. Pe la 1500 au fost confecţionate în Anglia primele « creioane » de grafit. Mineralul era tăiat în beţişoare mici, care se fixau într-un mîner de lemn (v. figura II). Din anul 1565 s-a trecut

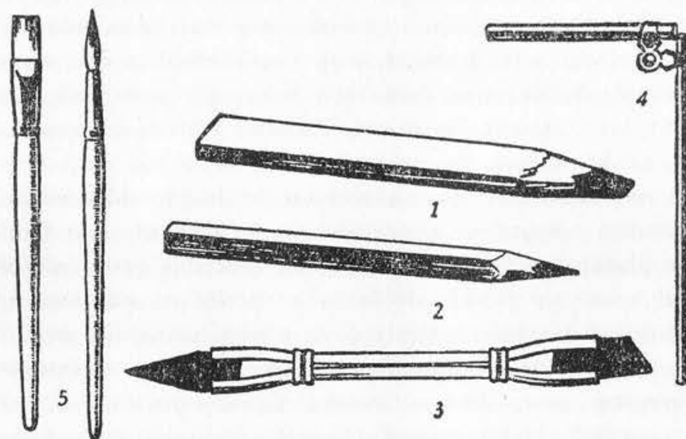


Fig. II. De sus în jos: *1* şi *2* — creioane de grafit ; *3* — port-cărbune sau port-cretă, folosit înainte şi pentru mînuirea beţişoarelor de grafit ; *4* — pulverizator de fixativ ; *5* — pensulă lată şi pensulă cu vîrf ascuţit.

în Anglia la producţia industrială a creioanelor de grafit. La început, creioanele mai conţineau resturi de rocă sterilă (piatră), ceea ce le făcea dure în unele porţiuni, astfel că zgîriau hîrtia. Chiar şi în secolele XVII şi XVIII creionul nu devenise încă un bun instrument de desen. Ici şi colo el servea drept mijloc auxiliar pentru executarea unei schiţe rapide sau a unui studiu. Creionul nu ajunge un instrument perfect utilizabil decît prin invenţia făcută de mecanicul Nicolas Jaques Conté din Normandia, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Creşterea consumului şi lipsa de grafit l-au determinat pe Conté să amestece cu argilă grafitul măcinat. Acum s-a ivit posibilitatea de a fabrica creioane mai tari sau mai moi, în funcţie de cantitatea de argilă adăugată. Posedînd aceste avantaje creionul s-a răspîndit repede.

Astăzi, se fabrică creioane în douăzeci de grade diferite de duritate, de la cele mai tari, care lasă linii fine de o nuanţă cenuşie delicată, pînă la creioanele moi, care desenează în negru. Suportul cel mai bun şi mai răspîndit pentru desenul în creion este hîrtia. Desenele executate pe plăci de lemn grunduite sînt rare.

Desenul în creion a fost mult practicat de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea încoace. În primul rînd, el este potrivit pentru desenul de exerciţiu. Liniile greşite pot fi şterse uşor cu gumă sau cu miez de pîine. Desenele executate cu creion tare, avînd linii foarte fine, dau impresia unor lucrări în condei de argint. Creionul tare a constituit cel mai adecvat material pentru desenele clasicizanţilor şi îndeosebi ale adepţilor şcolii «nazarenene» germane (grupare artistică din prima jumătate a secolului al XIX-lea, influenţată de Friedrich Schlegel şi avînd o orientare romantico-religioasă — N.r.r.). Nazarenenii se sileau să reînvie spiritul şi arta maeştrilor italieni ai Renaşterii timpurii şi căutau să creeze lucrări cît mai asemănătoare — atît în conţinut cît şi în formă — cu operele acestora. Iată de ce ei s-au străduit să folosească mijloace de desen care să amintească de efectele realizate cu condeiul de argint.

Datorită gamei întinse de duritate a creioanelor, se poate ajunge cu uşurinţă la o mare varietate de tonuri în cadrul unui desen. În acest scop ar fi indicat să utilizăm creioane de tărie diferită. Lucrul n-ar fi însă practic, căci chiar şi cu un singur creion se pot obţine o mulţime de valori printr-o apăsare mai puternică sau mai slabă. Prin aceasta desenul în grafit, atît de simplu din punct de vedere tehnic, pune la dispoziţia artistului un mijloc de exprimare foarte nuanţat şi deosebit de preţios.

Creionul este folosit atît pentru executarea desenelor finite, cît şi pentru schiţarea lucrărilor care urmează să fie realizate în peniţă sau cu pensula. Ulterior, liniile uşoare ale desenului se şterg cu guma. De aceea creionul este un bun auxiliar pentru desenatorii încă nesiguri.

Creionul a fost întrebuinţat de aproape toţi artiştii ca mijloc operativ şi comod, mai ales pentru desenul în aer liber. Astfel, de pildă, pictorului francez Ingres (1780—1867), creionul i-a oferit toate posibilităţile pentru a-şi desfăşura marea sa artă de desenator, stilul său liniar de mare anvergură.

DESENUL ÎN CĂRBUNE

Cărbunele, produs prin arderea lemnului, este probabil cel mai vechi mijloc de desen. La început se foloseau în acest scop lemnul de nuc, crengile de salcie, lemnul de mirt, de prun şi de merişor. Astăzi cărbunele de desen se obţine de preferinţă din lemn de tei.

Vechii maeştri, care îşi preparau singuri cărbunele de desen, învăţaseră metoda de ardere de la cărbunari. Beţişoarele de lemn, tăiate subţire, erau introduse într-un vas cu nisip şi se ardeau încet, înăbuşit. Apoi, beţişoarele carbonizate erau înfipte în pămînt, spre a se răci. După acest procedeu, oricine îşi poate prepara singur cărbunele de desen. Trebuie urmărit ca lemnul ales să nu aibă noduri. La baza crengilor, cărbunele este tare şi nu destul de negru, deci impropriu pentru desen. Arderea trebuie supravegheată cu atenţie, astfel încît cărbunele să nu devină prea tare şi nici prea moale. Dacă este tare, el se rupe uşor, iar cărbunele moale mînjeşte prea mult.

Un mijloc deosebit de fin de desen este cărbunele presat, aşa-numitul « cărbune siberian». El se obţine prin măcinarea unor bucăţi de cărbune, amestecarea prafului cu liant şi presarea în formă de creioane. Dată fiind structura lui omogenă, el constituie un material foarte apreciat.

Calitatea unui desen în cărbune depinde şi de alegerea hîrtiei. Cea intens încleiată, netedă, dă trăsăturii de cărbune un duct uniform; hîrtia grunjoasă, aspră, dimpotrivă, nu primeşte cărbunele decît pe părţile mai ridicate, cele adîncite rămînînd neatinse. De aceea trăsătura capătă o factură discontinuă. Aceeaşi constatare se poate face în cazul desenului în cretă şi în creion. (La litografia cu cretă litografică, de pildă, se realizează efecte expresive datorită posibilităţilor oferite de granulaţia pietrei litografice — suprafaţa pe care se execută desenul — preparată special în acest scop [1]).

[1] Rezultate asemănătoare pot fi obţinute în tehnica desenului în cretă sau cărbune.



Cărbunele, cunoscut din cele mai vechi timpuri ca mijloc de desen rapid şi expeditiv, este şi astăzi folosit adesea pentru schiţe şi studii. Pentru studiile definitive, desenele în cărbune se fac frecvent la mărimea picturii (tablou sau frescă) ce urmează a fi executată (pl. 9). Aceste studii se desenează pe hîrtie groasă sau pe carton. De pe carton liniile se trec prin decalcare pe suportul tabloului, spre a se evita, pe cît posibil, corecturile ulterioare. Dacă în evul mediu cartoanele nu erau preţuite şi, de cele mai multe ori, se distrugeau, începînd din secolul al XIX-lea cartonul este considerat ca o lucrare de artă de sine stătătoare; adeseori el oglindeşte mai bine decît opera finită ideea creatoare a artistului. Cartoanele pictorilor cu renume din secolul trecut, precum şi puţinele cartoane rămase din epocile mai vechi, de pildă cele ale lui Rafael (pl. 9), sînt păstrate cu grijă în muzee.

Cărbunele permite o desenare rapidă, iar liniile se şterg uşor cu iască sau cu miez de pîine. Guma de şters e mai puţin indicată. Suprafeţe plane se pot obţine prin estomparea cu degetul sau cu o pensulă uscată. La lucrări de dimensiuni mari, mai ales la cartoane, cu partea lată a cărbunelui se pot executa rapid planuri compacte. Dacă liniile sau suprafeţele plane au ieşit prea întunecate, ele pot fi luminate în gradul dorit prin bătăi uşoare aplicate pe dosul hîrtiei, sau suflînd asupra desenului. Cu cărbunele muiat în ulei se obţin trăsături mai saturate, care seamănă mult cu cele ale cretei de desen, împiedicîndu-se totodată fărîmiţarea lui prea pronunţată. Procedeul este cunoscut încă din secolul al XVI-lea. Spre a desena linii subţiri, cărbunele se ascute pe hîrtie de şmirghel (vechii maeştri îşi ascu-

ţeau cărbunele de desen pe cărămizi sau pe bucăţele de gresie). Răzuitoarele de şmirghel se folosesc şi pentru ascuţirea cretei sau a creioanelor. La cărbunele din lemn de tei ascuţirea este rareori necesară, deoarece muchiile bucăţilor rupte trag linii fine; în cazul cărbunelui presat, care se găseşte de obicei în comerţ sub formă de bastonaşe rotunde, ascuţirea este însă necesară. Fineţea vîrfului depinde de granulaţia şmirghelului. Cu cît granulaţia e mai fină, cu atît cărbunele va fi mai ascuţit.

Dacă pe o suprafaţă estompată trebuie accentuată o porţiune puternic luminată, acest lucru se obţine cu ajutorul mijloacelor de şters arătate mai sus: miezul de pîine şi iasca. Pentru a se aplica accente luminoase cu alte mijloace — sublinieri cu cretă albă sau cu pensula — este nevoie ca în prealabil cărbunele, care se şterge uşor, să adere mai bine la suport prin suflarea desenului cu un fixativ. Porţiunile luminate vor fi scoase în evidenţă cu acuarele sau cu alte culori de apă, precum şi cu creioane colorate. La desenele în cărbune, de tonalitate închisă, accentuarea cu alb va produce totdeauna efect; o impresie excelentă fac sublinierile de lumină atunci cînd suportul are un ton colorat intermediar. Astfel, desenele în cărbune pe hîrtie cu grund colorat — de preferinţă un ton cenuşiu neutru — pot dobîndi o deosebită expresivitate.

Cărbunele a ajuns să fie recunoscut ca mijloc de desen independent la sfîrşitul secolului al XV-lea, cînd se descoperise un procedeu de fixare. Vechii maeştri umezeau hîrtia cu o soluţie subţire de clei; o lăsau să se usuce şi schiţau desenul pe fondul astfel preparat. Apoi, reversul foii era tratat cu aburi, operaţie prin care soluţia de clei se unea cu particulele de cărbune, lipindu-le

trainic de hîrtie. Accentele luminoase erau aplicate cu ajutorul unor culori netransparente sau al cretei albe naturale.

În secolul al XVII-lea, desenele se fixau trecîndu-le cu grijă printr-o baie de soluție de gumă. Astăzi se folosește pentru fixare mai ales șerlacul dizolvat în alcool; se mai utilizează însă și amidonul foarte diluat, apa de orez, laptele smîntînit sau laptele de smochin. Fixativul se găsește în comerț în sticluțe. Cu ajutorul unui pulverizator de sticlă (v. figura II.), desenul se stropește în mod uniform. Dacă pulverizarea a fost mai superficială, părțile deschise sau liniile greșite mai pot fi corectate. Este recomandabil ca și desenele în grafit, îndeosebi cele executate cu creion moale, să fie fixate, deoarece și ele se șterg ușor.

Cele mai frumoase desene în cărbune au ieșit din mîinile unor maeștri italieni. În cartonul său pentru fresca din Siena a lui Pinturicchio — *Plecarea la Conciliul din Basel a cardinalului Capranica, însoțitorul lui Enea Piccolomini* (pl. 9) — Rafael a exploatat din plin posibilitățile cărbunelui. Călăreții și caii sînt precis conturați, fără ca artistul să se piardă în detalii. Cărbunele incită tocmai la acest mod de a conduce linia, cea ce îi pune în valoare întreaga suculență (cf. și pl. 11).

Pentru artiștii germani ai goticului tardiv, care desenau riguros liniar, cărbunele, cu linia lui moale și groasă de efect pictural, nu prezenta interes. De aceea nu este de mirare că în evul mediu cărbunele a fost rareori folosit în Germania ca mijloc de desen.

Desenul în cărbune a fost introdus și răspîndit în Germania de Albrecht Dürer, care cunoscuse această tehnică la Veneția (pl. 8).

DESENUL ÎN CRETĂ

Un material de desen foarte asemănător cărbunelui este creta. Se cunosc diferite feluri de cretă: creta neagră naturală, creta albă naturală (creta de croitorie), bistrul, sangvina și, ca material înrudit, pastelurile colorate. De acestea din urmă nu ne vom ocupa aci, deoarece nu sînt întrebuințate decît rareori pentru colorarea desenelor, ele constituind mai ales un material de pictură.

Creta folosită pe scara cea mai largă este cea neagră. Creta neagră cunoscută astăzi nu este identică cu creta naturală întrebuințată de vechii maeștri, o argilă șistoasă extrasă în exploatări miniere, de culoare neagră-cenușie sau brună-cenușie. Această cretă naturală, numită și cretă de piatră sau piatră neagră — *pietra nera* — se tăia cu ferăstrăul în mici bastonașe. Mult folosită în Italia secolului al XV-lea, ea s-a răspîndit repede atît în sudul Europei, cît și la nord de Alpi, fiind utilizată mai cu seamă pentru studii de portrete finisate cu grijă. Pînă în secolul al XVIII-lea, creta naturală era principalul material de desen pentru studii, dar încă din secolul al XVI-lea se găsise mijlocul de a se confecționa un creion de pastel din negru de fum, căruia i se adăuga un liant (argilă albă ș.a.). Creioanele de cretă artificială au primit ulterior numele de cretă «pariziană»; ele au înlocuit treptat creta naturală, iar începînd din secolul al XIX-lea, sînt întrebuințate în exclusivitate îndeosebi datorită liniilor de un negru intens și catifelat pe care le lasă pe suport.

Tot pe la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul celui de-al XVI-lea a fost adoptată sangvina. Ea constă dintr-un amestec de ocru de fier (oligist) și argilă,

măcinat și presat în formă de bastonașe — brune-gălbui sau brune-roșietice. Ca vopsea, ocrul de fier se cunoștea înainte de secolul al XV-lea. Sangvina — *pietra rossa* sau *lapis rossa* — era folosită cu predilecție, datorită culorii ei brun-roșietice, pentru studii de portrete sau de nuduri (pl. 13, 15), cărora le conferă o naturalețe plină de prospețime.

Al treilea fel de cretă care trebuie menționat este bistrul cafeniu. Bistrul, obținut din mineral de mangan, are o importanță relativ redusă. El este un material de desen mai recent, utilizat în special pentru studii animaliere sau de peisaj (pl. 17). Creioanele cafenii din timpuri mai vechi nu erau făcute din bistru, ci din ocru de fier care, prin tratare cu acizi, căpăta un ton închis.

În ce privește alegerea hîrtiei, cele spuse în legătură cu desenul în cărbune sînt valabile și pentru desenul în cretă. Creta permite, mai ales pe hîrtie netedă, un desen cu o textură fină, mergînd pînă în cele mai mici detalii, fără a pierde din intensitatea culorii. Cu ea se realizează și tonuri cu valori picturale, după cum ne arată *Portretul de femeie* de Hans Baldung Grien (pl. 12).

În secolul al XV-lea se desena cu cretă neagră pe hîrtie albă negrunduită. Mai tîrziu, hîrtia se grunduia în modul arătat la capitolul despre desenul în condei de argint, de cele mai multe ori cu ocru sau cinabru, dar și cu bistru cafeniu (lapis) și cu diferite tonuri gălbui. Leonardo folosea adesea și grundul albastru. Pentru creta neagră trebuie însă ales de preferință un fond neutru, ca de exemplu albastru-cenușiu, verde-cenușiu sau griul în diversele lui nuanțe. Hîrtia de ambalaj aflată astăzi în comerț poate fi bine utilizată ca fond pentru desen. Artiștii recurg și la hîrtii fabricate

în tonuri de culoare. Fondul de culoare preferat pentru sangvină este cel gălbui sau cel roșiatic. Pentru desenul în bistru, aceste tonuri — ca și fondul de nuanță cafenie deschisă — înlesnesc de asemenea obținerea unor efecte expresive.

Creta este folosită într-o manieră foarte asemănătoare desenului în cărbune. E drept că aici corecturile se execută cu mare greutate, deoarece creta se întinde și se șterge mai ușor decît cărbunele. Iasca și miezul de pîine nu sînt mijloace destul de eficace pentru corectarea desenului în cretă. Așadar, creta cere o mînă sigură. Cînd se lucrează cu ea, schițarea prealabilă a desenului cu creionul nu este posibilă, întrucît creta nu aderă la liniile de grafit. Estomparea unor suprafețe în tonuri, mult practicată la desenul în cărbune, trebuie evitată în această tehnică: creta se șterge lesne și, în orice caz, liniile își pierd aspectul lor caracteristic catifelat, iar părțile estompate par lipsite de vigoare. Suprafețe estompate, sau planuri mai omogene de tonuri, se obțin prin sfărîmarea cretei și aplicarea cu ajutorul estompei[1] a pulberei rezultate. De cele mai multe ori însă un atare procedeu nu este necesar; prin apăsarea mai puternică sau mai slabă a cretei în patru muchii, neascuțită, sau prin așezarea oblică a vîrfului, se pot realiza planuri mergînd de la nuanțele cele mai delicate pînă la negrul cel mai intens.

Artiștii Renașterii aveau o predilecție pentru cretă. Tehnica ei este mai potrivită decît oricare alta pentru

[1] Estompa este un sul rigid de hîrtie sugativă sau de piele de căprioară, cu o grosime de unul pînă la doi centimetri, ascuțit la ambele capete. Cu estompa se lucrează mai precis decît cu ajutorul degetului.

executarea studiilor, deşi pregătirea fondului prin grunduire determină pe mulţi artişti să renunţe la cretă. Studiile de peisaje se desenează în general cu cretă neagră, tot astfel şi studiile de costume şi, mai ales, cele de portrete. Pentru acestea din urmă, ca şi pentru studiile de nud, este foarte indicată şi sangvina. Desenul în sangvină se foloseşte în zilele noastre îndeosebi în acest scop.

După cum s-a mai arătat, creta se şterge tot atît de uşor ca şi cărbunele; de aceea ea trebuie fixată. Operaţia de fixare se face cu aceleaşi mijloace şi în acelaşi mod ca la desenul în cărbune. La desenul în cretă accentuarea cu alb a părţilor luminate se practică mai des decît la desenul în cărbune, întrebuinţîndu-se creta naturală albă, cunoscută sub numele de cretă de croitorie (tibişir), care nu trebuie confundată cu creta albă de scris. (Cretele uleioase nu au nimic comun cu creta de desenat; ele sînt utilizate în pictură şi nu pentru desen). Pentru sublinierea porţiunilor luminate se foloseşte şi guaşa albă; pe vremuri se întrebuinţa de asemenea lutul alb.

Desenul în crete colorate reprezintă oarecum trecerea de la desenul propriu-zis la pictură; se cuvine totuşi să-l pomenim aici pe scurt. El combină într-o singură lucrare cele trei feluri de cretă: creta neagră, sangvina şi bistrul (pl. 14). Ca modalitate de exprimare grafică, această tehnică a devenit autonomă abia în vremea noastră. În Renaştere erau utilizate împreună, de obicei, doar sangvina de culoare brun-roşcată şi creta neagră, cale pe care nu se ajungea la o mai nuanţată gradaţie a tonurilor de culoare.

În Italia, tehnica desenului în cretă a contribuit la o treptată abandonare a stilului liniar auster promovat

anterior. Astfel, de pildă, în tehnica desenului în cărbune şi cretă, cu efecte picturale, poziţia din profil, atît de frecventă la studiile de portrete executate în condei de argint sau în peniţă, a fost înlocuită cu poziţia din trei-sferturi şi cea din faţă, ceea ce duce la o expresivitate sporită. Dat fiind caracterul lui pictural, desenul în cretă a căpătat o largă aplicaţie în studii.

Michelangelo îşi executa studiile sale de nud, atît de plastice, în cretă neagră şi sangvină (pl. 15). Artiştii din cercul lui Leonardo foloseau şi ei cu predilecţie creta, ca şi Giorgione de altfel. Împreună cu cărbunele, Dürer a dus cu el în Germania şi creta. Desenele sale în cretă sînt mai ales studii de portrete. Rembrandt a desenat foarte mult cu cretă, ca şi Rubens. În timp ce Rubens, asemenea unor italieni, exploata posibilităţile picturale oferite de cretă, Rembrandt a folosit-o ca un excelent mijloc de desen propriu-zis.

Tehnica cretei a cunoscut o neîncetată dezvoltare pînă în zilele noastre, afirmîndu-se drept un remarcabil mijloc de desen.

DESENUL ÎN PENIŢĂ

Unul dintre cele mai vechi instrumente de desen este peniţa. Ea a supravieţuit altor mijloace, apărute ulterior, şi continuă să fie apreciată şi în zilele noastre. Condeiul de argint, creionul, cărbunele şi creta sînt mijloace de desen uscate, în formă de creioane; desenul în peniţă necesită un instrument — peniţa — şi un material — tuşul sau cerneala.

Forma exterioară a peniţei s-a modificat foarte puţin în cursul dezvoltării ei. Ca material pentru confec-

ționarea ei se folosește — cum s-a făcut încă din antichitate — trestia. Tulpinile de trestie, uscate, se curăță de frunze și de asperitățile scoarței, apoi se taie în bucăți.

Ascuțirea peniței trebuie executată cu grijă, deoarece de ea depinde calitatea liniei. Cu un cuțit tăios se taie oblic un capăt al tulpinei de trestie. Capătul oblic, care trebuie să fie cît mai alungit, se spintecă apoi înspre vîrf cu un cuțit fin, de preferință cu o lamă de ras, pe o lungime de circa 5 mm. La ascuțirea condeiului (acest lucru este valabil și pentru penele de gîscă[1], despre care vom mai vorbi) capătul la care se execută vîrful trebuie să fie îndreptat spre corp. Penițele de acest fel pot fi tăiate fie cu vîrful alungit și ascuțit pentru desene fine și bogate în detalii (v. figura III) fie cu vîrf lat și plat, potrivit pentru lucrări de dimensiuni mari.

Condeiul de trestie lasă trăsături viguroase (pl. 21). El a fost mult întrebuințat pînă în secolul al XVIII-lea. Chiar și într-o epocă în care pana de gîscă era, în general, preferată ca peniță de desen — ca în secolul al XVI-lea — artiștii care puneau mai mult preț pe liniile viguroase, pline de vervă, decît pe trăsăturile delicate și fine, au continuat să apeleze la condeiul de trestie. Leonardo da Vinci a desenat foarte multe din schițele și studiile sale cu condei de trestie. Rembrandt și-a executat desenele alternînd condeiul de trestie cu pana de gîscă. Folosirea acestei tehnici invită oarecum la adoptarea unui stil aparte, clar, accentuînd mai ales conturul corpurilor. Sugerarea plastică a volumelor este rezolvată prin trăsături de

[1] Penele exterioare ale aripilor. Denumirea este generică, pana de gîscă fiind cea mai răspîndită; se întrebuințează de fapt și pene ale altor păsări mari (corbi, cocoși de munte, lebede, păuni).

diferite grosimi. Mai cu seamă în cazurile în care nu se recurge la laviu, liniile din cuprinsul părților umbrite se desenează mai viguros, în timp ce porțiunile luminate se execută în trăsături fine. În modul acesta expresia plastică poate fi creată fără vreo hașurare sau valorare a

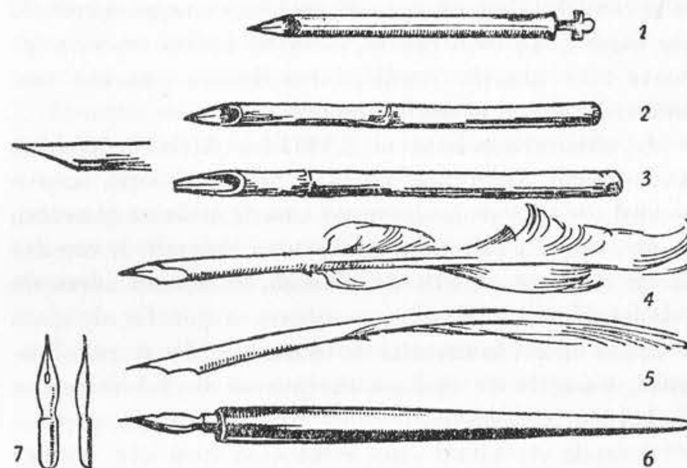


Fig. III. De sus în jos: *1* — penița de metal a romanilor; *2* — condei de trestie cu vîrf alungit; *3* — condei de trestie cu vîrf lat, în stînga același condei văzut din profil; *4* — pană de gîscă; *5* — vedere laterală a penei de gîscă; *6* — toc cu peniță; *7* — peniță de desen, văzută de sus și lateral.

părților umbrite. Rembrandt, îndeosebi, a desenat mult în această manieră.

Din secolul al XVI-lea pana de gîscă (v. figura III) a înlocuit tot mai mult condeiul de trestie, de care s-a mai uzat numai pentru desene cu contururi nete.

Pana se confecționează în felul următor: din cotorul penei se taie întîi cam cinci centimetri, pornind de la rădăcină. Capătul rămas se ascute, tăindu-l oblic de la partea inferioară spre cea superioară. Ca să obținem un vîrf mai ascuțit, se face în ambele laturi încă o tăietură spre vîrf. Pana de gîscă trebuie despicată la vîrf, la fel ca și condeiul de trestie, ca să îngăduie scurgerea cernelii sau tușului. În evul mediu, vîrful se cresta cu un cuțit foarte bine ascuțit. Astăzi, lama de ras este cea mai potrivită pentru această operație.

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea Alois Senefelder, inventatorul litografiei, creează penița de oțel, instrumentul de scris și de desen pe care îl utilizăm și astăzi. În străduințele sale de a găsi pentru litografie o unealtă pe cît de dură pe atît de elastică, el a avut ideea de a îndoi, ascuți și despica — asemenea penelor de gîscă — oțelul folosit la arcurile de ceasornice. Pe scară industrială, penițele de oțel au început să fie fabricate din anul 1830, în Anglia.

Penițele de metal erau cunoscute încă din vremea romanilor. Ele se făceau din tubulețe de alamă, al căror vîrf se tăia oblic și se despica. Întîlnim aceste penițe sporadic și în evul mediu, fără a fi însă apreciate ca instrument de desen.

Penița de oțel a lui Senefelder, ulterior perfecționată, se ștanțează — cu orificiul din mijloc și crestăturile laterale — dintr-o tablă subțire de oțel, se îndoaie în formă semicirculară și se călește la diferite grade de tărie. Cu cît penița e mai tare, cu atît liniile trase sînt mai subțiri. Abia după călire, penița se despică pînă la orificiul central. Penițele de desen nu au în general o lungime mai mare de 2,5 pînă la 2,8 cm, în schimb

penițele de scris pot atinge 4 cm; cele mai lungi sînt penițele folosite în litografie. Penițele lungi și prea moi se desfac la vîrf chiar la o apăsare ușoară, lăsînd pete. Ca instrument de desen penița de oțel este mai durabilă decît condeiul de trestie sau pana de gîscă. În prezent se fabrică și penițe din oțel inoxidabil. Pentru a le feri de o uzură prea rapidă, se sudează de vîrful lor un metal foarte dur: iridiul (la fel se procedează la penițele de aur, pentru a proteja aurul, care este mai moale).

Penițele de tip « redis » sînt folosite mai mult pentru desenarea literelor și nu au însemnătate în desenul artistic. Penița « redis » are vîrful rotunjit și lasă urme de formă semicirculară. Așa-numita peniță Ato sau To are vîrful retezat. Ea se ține în poziție oblică față de direcția trăsăturii și dă linii late. Toate penițele de oțel se fixează în tocuri de lemn sau de metal (v. figura III).

În evul mediu, ca material pentru desenul în peniță servea tușul sau cerneala ferogalică. Aceasta din urmă se prepara din suc de gale (așa-numita « gogoașă de ristic », excrescență apărută pe frunzele stejarului sau ale altor plante — N.r.r.) și calaican (sulfat feros). La început cerneala obținută era neagră, pentru ca după cîtva timp să se deschidă pe hîrtie, luînd o culoare brună. Se cunoșteau mai multe feluri de tuș. Cel mai des folosit era bistrul, o soluție apoasă de funingine, de culoare brună.

Începînd din secolul al XVI-lea, îndeosebi artiștii germani executau desene în peniță cu cerneluri colorate. În secolul al XVIII-lea a cîștigat teren cerneala de sepia pentru desene în peniță, iar mai tîrziu și pentru laviuri. Acest colorant cafeniu-închis se obține din viscerele sepiei, o moluscă marină care atunci cînd este atacată

emană un lichid de culoare închisă. Uscată și apoi dizolvată în soluție de gumă, sepia dă o cerneală excelentă. Culoarea ei nu este însă intensă și de aceea e pusă în comerț de cele mai multe ori în amestec cu bistrul, care are o putere colorantă mai mare. Din secolul al XIX-lea, sepia servește mai ales la tratarea în laviu a desenelor în peniță și creion (pl. 23).

Cel mai bun colorant pentru desenele în peniță este tușul negru, sau tușul chinezesc de imprimat. În timpurile mai vechi, el se făcea din funingine de lampă sau de lumînare, dizolvată în soluție de gumă. Astăzi liantul preferat este cleiul, adăugat funinginei, care se dizolvă în lac de celon (acetat de celuloză). Tușul chinezesc se găsește în comerț sub formă lichidă, în sticluțe mici, dar și în stare uscată, în formă de bastonașe sau de tablete. Dacă tușul dizolvat este prea gros, el trebuie diluat numai cu apă distilată (sau apă de ploaie). Un avantaj al tușului chinezesc constă în faptul că este rezistent la apă; în plus are o culoare neagră intensă, cu un luciu frumos.

Cu penița se poate desena foarte bine și pe mătase, însă principalul suport al desenului este hîrtia. La alegerea hîrtiei de desen trebuie observat ca suportul să nu fie o hîrtie neîncleiată, deoarece ea absoarbe tușul, îl lasă să se întindă și îi fură luciul. Desenul în peniță necesită o hîrtie netedă, bine încleiată, care să nu sugă. În evul mediu desenele în peniță se executau îndeosebi pe hîrtie albă negrunduită. În secolul al XV-lea a început să fie întrebuințată — pentru desenul în peniță — o hîrtie fabricată în ton albăstriu. Executarea desenului pe hîrtie colorată impunea grunduirea ei. Pentru aceasta se recurgea la un procedeu identic cu cel descris la

capitolul despre desenul în condei de argint. Dat fiind însă că desenul în peniță, spre deosebire de tehnicile tratate anterior, nu se șterge și de aceea nici nu poate fi estompat, fontele de culoare se aplicau adesea după terminarea lui. Cu ajutorul estompei sau cu degetul se aplicau pe hîrtie, prin frecare, substanțe colorante uscate, mai ales cinabru, dar și sangvină sau bistru. Aceste colorări rapide și ușoare se practicau de preferință la studii sau schițe. În cazul desenelor autonome se făcea în prealabil o grunduire îngrijită a hîrtiei. Astfel de grunduiri se întîlnesc și în caietele de schițe din jumătatea a doua a secolului al XV-lea. Pentru grunduire se aplica subțire și uniform, cu pensula, un lichid colorant. Cu deosebită grijă se grunduiau desenele în clarobscur, de preferință într-un ton intermediar. Pe acest ton se desenau cu penița contururile, apoi se executau porțiunile umbrite într-un ton închis și se accentuau cu alb părțile luminate. Remarcabile în tehnica descrisă sînt desenele lui Albrecht Altdorfer (pl. 28).

Ductul peniței nu permite o tratare picturală a desenului prin estomparea diferitelor tonuri; astfel desenul în peniță își păstrează în permanență caracterul liniar. Dacă artistul dorește să dea plasticitate desenului său fără a recurge la alte mijloace decît penița, el nu are la îndemînă decît hașurarea paralelă sau întretăiată (încrucișată). Pentru desenul goticului nordic, penița, cu trăsăturile ei consecvent liniare, constituia un instrument predilect. Ea îngăduia construirea desenului la fel ca și cu condeiul de argint (pl. 22). Noului stil promovat de Renaștere, hașurile desenului în peniță erau însă insuficiente, ca unele ce nu creau un efect pictural. De aceea, rolul peniței a fost limitat la executarea

conturului, modelarea plastică făcîndu-se cu ajutorul altor mijloace de desen. Cînd nu se recurgea la această modalitate, se proceda în modul amintit mai sus: se lucra cu penițe de lățimi diferite, în linii groase pentru părțile umbrite și subțiri pentru cele luminate. Tot astfel o porțiune puternic luminată poate fi scoasă în evidență prin linii întrerupte. Au mai fost căutate și alte metode de expresie care au fost găsite, în primul rînd, în folosirea laviului.

Laviul se execută în felul următor: un lichid colorat — de obicei bistru, sepia, sangvină, tuș diluat sau acuarelă — este aplicat cu o pensulă umedă (pl. 17, 21, 23). Prin intensificarea sau slăbirea tonurilor se obțin efecte de valoare plastică. Deseori se întrebuințează pentru laviu culori diferite. Dacă desenul în peniță este executat pe un fond cu un ton intermediar, artistul poate realiza efecte plastice și prin alt mijloc, alături de laviu — și anume prin accentuarea cu alb a porțiunlor puternic luminate. Accentele de lumină se subliniază cu cretă albă (v. capitolul despre desenul în cretă) sau cu ajutorul unor culori netransparente, aplicate cu pensula.

Printre tehnicile mixte se numără desenul în peniță combinat cu desenul cu pensula. În locul laviului apos, aici se folosește tușul de un negru intens. aplicat nu numai în părțile umbrite, ci — pentru reliefare — pe tot cuprinsul desenului.

Trăsătura severă, de grosime uniformă. a peniței, impune artistului un stil clar, propriu acestei tehnici. Orice ezitare devine vizibilă în liniile unei penițe conduse de o mînă nesigură.

Pentru executarea de studii definitive destinate unor gravuri în lemn, penița a fost folosită mai ales

în Germania. În Italia, Leonardo da Vinci — acest mare artist al desenului — a lucrat mult în peniță. Schița sa pentru tabloul *Madonna del gatto* (Madona cu pisica, pl. 19), demonstrează elocvent marile posibilități expresive ale desenului executat numai în peniță. În desenul de contur al lui Cornelis Cornelisz (pl. 20) viguroasa execuție plastică este subliniată prin laviu. La Rembrandt penița este, în primul rînd, un mijloc pentru a fixa și a concretiza ideea viitorului tablou (pl. 21).

Astăzi, penița se întrebuințează mult în domeniul ilustrației de carte.

DESENUL CU PENSULA

Ca ultimă tehnică de desen trebuie menționat desenul cu pensula. El se situează între desen și pictură, și aceasta nu numai din punctul de vedere al materialelor, ci și al caracterului imaginilor.

Se știe că în diferitele categorii de desen tratate pînă acum, linia era mijlocul primordial de exprimare, iar valorarea unor planuri juca un rol mai mult auxiliar. În cursul dezvoltării sale, desenul cu pensula a apelat inițial la linie, ca mijloc auxiliar, treptat însă a înlăturat-o, dobîndindu-și autonomia ca tehnică de desen în planuri și valori.

Pentru a îmbogăți din punct de vedere plastic desenele în peniță, artiștii au utilizat laviul cu pensula. În acest procedeu rezidă începuturile desenului cu pensula. Cu cît artiștii își construiesc mai sumar desenul în peniță, cu atît mai amplu îl modelează cu pensula, pînă cînd aceasta ajunge să fie folosită independent, renunțîndu-se la desenul în peniță. Totuși nu se poate vorbi de o trecere

evolutivă de la desenul în peniță cu laviu la desenul cu pensula propriu-zis, deoarece aceste tehnici continuă să coexiste. Este vorba mai degrabă de o formă nouă, născută din tehnica desenului în peniță (pl. 26).

Pensulele pot fi alese după diferite criterii. Pentru tehnicile liniare se folosesc pensule cu vîrf ascuțit (v. figura III). Cele mai indicate sînt cele din păr de jder sau de samur. Afară de aceste pensule excelente, mai există pensule din păr de bovine. Pe lîngă penelul cu secțiune rotundă și cu vîrful ascuțit, la lucrările mari cu planuri întinse (de exemplu studiile definitive pentru tablouri) s-a impus pensula lată din păr de porc, pe care artiștii contemporani o folosesc cu predilecție.

Suportul este în primul rînd hîrtia. Chinezii, care încă din evul mediu erau maeștri în tehnica desenului cu pensula, lucrează adesea pe mătase. La alegerea hîrtiei nu e nevoie de prea multă grijă; esențialul este ca hîrtia să nu sugă și să nu facă scamă. În rest, trăsătura de pensulă se adaptează bine oricărei hîrtii.

Desenul cu pensula poate fi schițat în prealabil cu creionul sau cu penița. Pentru desenul cu pensula se preferă tușul negru chinezesc. Trebuie avut în vedere, însă, că tușul nu se mai șterge, în timp ce creionul poate fi îndepărtat cu guma după terminarea desenului. Dacă desenul se execută de-a dreptul cu pensula, trebuie început cu tonurile cele mai delicate, mai diluate, care cîștigă treptat în intensitate înspre părțile umbrite. Porțiunile prea întunecate ale desenului pot fi deschise prin spălare cu apă curată și pensula. Planurile mari sînt valorate prin trăsături largi așternute cu o pensulă lată. Un astfel de desen este *Capul omului care se prăbușește* de Fritz Cremer (pl. 27).

Desenele executate cu pensula semiuscată constituie o categorie specială în cadrul acestei tehnici, comportînd un consum redus de cerneală sau alt colorant. Pensula se șterge întîi aproape complet pe o bucată de hîrtie, executîndu-se apoi desenul cu restul de culoare. (Cea mai indicată pentru ștergerea sau uscarea pensulei este hîrtia sugativă). Pensula nu trebuie să atingă prea mult hîrtia, ci să fie trecută ușor peste ea. Acest mod de a desena conferă liniei un caracter delicat, vaporos. Desenele executate cu pensula semiuscată urmăresc mai ales efecte de lumină și umbră, contururile fiind lăsate la o parte. Ca și penița, pensula permite executarea desenelor în clarobscur (pl. 28); de obicei se utilizează în acest scop, concomitent, pensula și penița.

De unde la început pensula servea pentru aplicarea laviului la desenele în peniță, ea a devenit ulterior — alături de peniță — o unealtă de desen independentă. Această transformare s-a produs întîi în Italia, în secolul al XVI-lea.

În Germania tehnica pensulei a rămas, în principalele ei caracteristici, o tehnică liniară.

Dezvoltarea spre pictural a desenului cu pensula s-a produs în cadrul școlilor din nordul Italiei, de pildă, la Tițian, în epoca lui tîrzie, și la Tintoretto; acesta din urmă își schița compozițiile în cîteva trăsături largi de pensulă. În arta barocului din secolul al XVII-lea, expresia picturală se accentuează și mai mult.

Studiile de peisaj desenate cu pensula de Claude Lorrain (1600—1682) și Nicolas Poussin (1594—1665) deplasează spre nord centrul de greutate al artei desenului. Aceste studii oferă un exemplu de tratare plină de efect a luminilor și umbrelor, tratare pe care tehnica

pensulei o făcuse posibilă. Dar Rembrandt a fost acela care, prin studiile şi schiţele sale de tablouri, a promovat larga desfăşurare a artei desenului cu pensula.

În secolul al XVIII-lea, desenul cu pensula a cunoscut încă o perioadă de înflorire în nordul Italiei. Dintre artiştii germani din secolul al XIX-lea, trebuie amintit pictorul peisagist Caspar David Friedrich; el a întrebuinţat din nou, ca mijloc de desen, pensula, prea puţin apreciată de şcoala clasicizantă care practica o artă liniară bazată pe contururi.

De la impresionism încoace, tehnica desenului cu pensula a cunoscut o largă utilizare (pl. 26).

ÎNCHEIERE

Aruncînd din nou o privire asupra tehnicilor desenului, putem constata că ele se compun din două mijloace de expresie primare şi unul secundar: linia şi planul valorat, ca mijloace primare; culoarea, ca mijloc secundar. Pe baza acestor criterii, desenul nu poate fi, însă, total separat de pictură, tot aşa cum nu poate fi separat de o ramură autonomă a artelor plastice ca gravura, care foloseşte aceleaşi mijloace de expresie, numai că ele iau naştere în alte condiţii tehnice şi de meşteşug. Deosebirea dintre desen şi gravură rezidă deci în tehnica realizării lor.

O netă delimitare între desen şi pictură este posibilă numai în funcţie de intenţia artistului, de sensul şi scopul lucrării. Aceste ramuri ale artei plastice sînt diferenţiate, dar şi inseparabil legate între ele. Strînsa înrudire începe cu desenul în alb-negru şi colorat şi se termină cu tabloul creator de iluzii (cu efecte de « trompe l'oeil»). De aceea, în sensul curent, desenul este definit ca fiind o expresie artistică în alb-negru, care caută să reflecte natura îndeosebi cu artificiul conturului. Fireşte, ar fi greşit să considerăm că deosebirea dintre cele două genuri ar consta în faptul că desenul poate constitui o fază pregătitoare sau de studiu în vederea realizării unei alte opere plastice, căci am ajuns să cunoaştem desenul artistic autonom, în stare să dea capodopere care rivalizează cu creaţiile celorlalte genuri ale artei plastice.

LISTA REPRODUCERILOR

1. Anonim german (numit «Meister des Hausbuches»; a doua jumătate a secolului al XV-lea)
Pereche de îndrăgostiți. Condei de argint, 18 × 13 cm.

2. Jan van Eyck (1386/1390 — 1441)
Portretul cardinalului Albergati. Condei de argint, 21,4 × 18 cm.

3. Leonardo da Vinci (1452—1519)
Condotierul. Condei de argint.

4. Albrecht Dürer (1471—1528)
Autoportret. Condei de argint, 1484.

5. Otto Dix (născ. 1891)
Ursus Dix. Condei de argint, 1933.

6. Ilia Efimovici Repin (1844—1930)
Soția artistului. Creion, 32,5 × 23 cm, 1882.

7. Mihail Alexandrovici Vrubel (1856—1910)
Autoportret. Creion, 1904.

8. Albrecht Dürer
Portretul unui tînăr (greșit considerat ca reprezentînd pe pictorul flamand Bernard van Orley). Cărbune, 37,8 × 27,3 cm. (marginile tăiate), 1521.

9. Rafael Sanzio (de fapt Raffaello Santi) (1483—1520)
Plecarea la Conciliul din Basel a cardinalului Capranica, însoțitorul lui Enea Piccolomini. (Carton pentru fresca din Siena a lui Pinturicchio.) Cărbune, pe la 1505.

10. Adolf Menzel (1815—1905)
Biserica Frauenkirche din Dresda. Cărbune, 32 × 23,5 cm.

11. Ernst Hassebrauk (născ. 1905)
Portretul unei pictorițe. Cărbune presat, 93 × 73 cm.

12. Hans Baldung Grien (1484/1485—1545)
Portret de femeie. Cretă neagră și albă.

13. Leonardo da Vinci
Autoportret. Sangvină.

14. Hans Holbein cel Tînăr (1497/1498—1543)
John More, studiu de portret. Cretă neagră și crete colorate, 38 × 28 cm.

15. Michelangelo Buonarroti (1475—1564)
Studii pentru Sibila libică (pentru frescele de pe bolta Capelei Sixtine). Sangvină și lapis, 28,8 × 21,3 cm, pe la 1509/1510.

16. Matthias Grünewald (de fapt Mathis Nithart) (pe la 1470—1528)
Apostolul Petru, studiu pentru « Schimbarea la față». Desen în cretă, accentuat cu alb, 14,8 × 26,3 cm, pe la 1511/1512.

17. Willem van de Velde cel Tînăr (1633—1707)
Corăbii lîngă coastă. Bistru, cu laviu, 23,5 × 32 cm.

18. Albrecht Dürer
Autoportret. Peniță, 20,4 × 20,8 cm, pe la 1491.

19. Leonardo da Vinci
Madonna del gatto (Madona cu pisica). Schiță pentru un tablou. Peniță.

20. Cornelis Cornelisz (1562—1638)
Studiu de nud. Peniță, cu laviu.

21. Rembrandt Harmensz van Rijn (1606—1669)
Bărbat ascuțind o peniță. Condei de trestie, cu laviu, 13,5 × 13 cm.

22. Școala franconă (?)
Desen. Peniță, pe la 1480/1490.

23. C a s p a r D a v i d F r i e d r i c h (1774–1840)
Promontoriul Königsstuhl pe insula Rügen. Peniță, cu laviu, 23,5 × 36,5 cm.

24. V i n c e n t v a n G o g h (1853–1890)
Semănătorul. Peniță și pensulă, cu laviu, 61 × 40 cm.

25. M a e s t r u i t a l i a n (pe la 1350)
Arcaș. Desen cu pensulă, pe pergament, 26,7 × 16 cm.

26. J o s e f H e g e n b a r t h (născ. 1884)
Cap de femeie. Desen cu pensulă.

27. F r i t z C r e m e r (născ. 1906)
Capul omului care se prăbușește. Studiu pentru un detaliu al monumentului de la Buchenwald. Desen cu pensulă.

28. A l b r e c h t A l t d o r f e r (1480–1538)
Beția lui Lot. Desen în clarobscur, 11,2 × 15,5 cm.

REPRODUCERI



1. Anonim german (numit « Meister des Hausbuches »):
Pereche de îndrăgostiți. Condei de argint

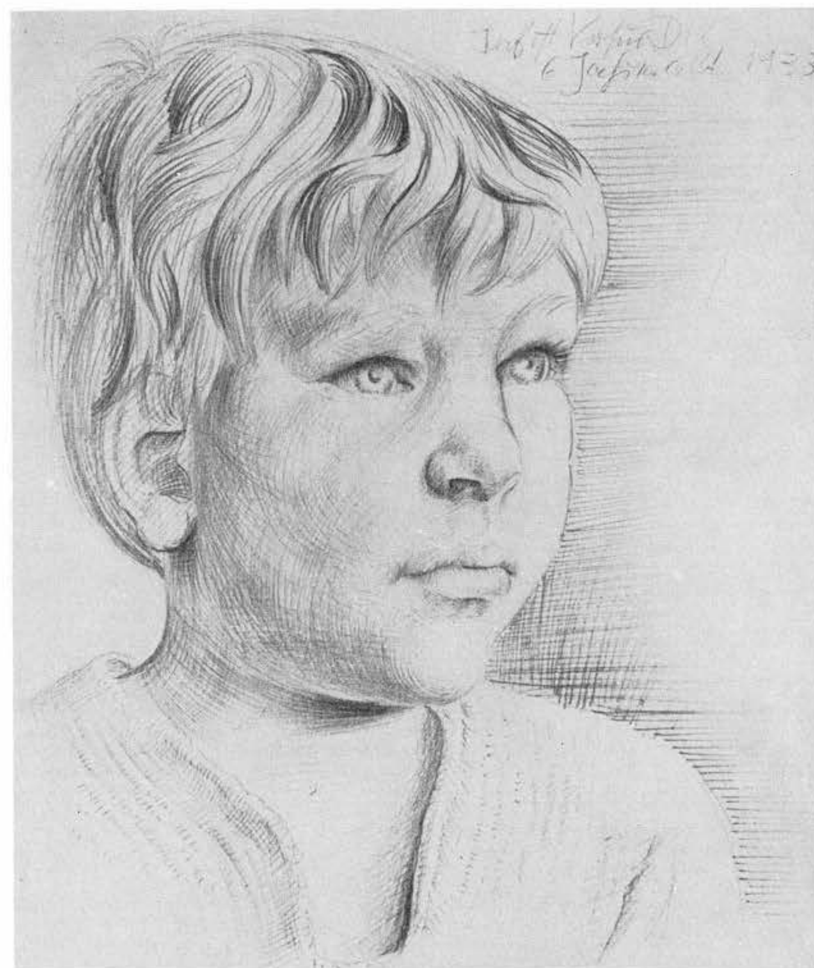


2. Jan van Eyck: *Portretul cardinalului. Albergati.* Condei de argint



3. Leonardo da Vinci: *Condotierul.* Condei de argint





5. Otto Dix: *Ursus Dix*.
Condei de argint

← 4. Albrecht Dürer: *Autoportret*.
Condei de argint



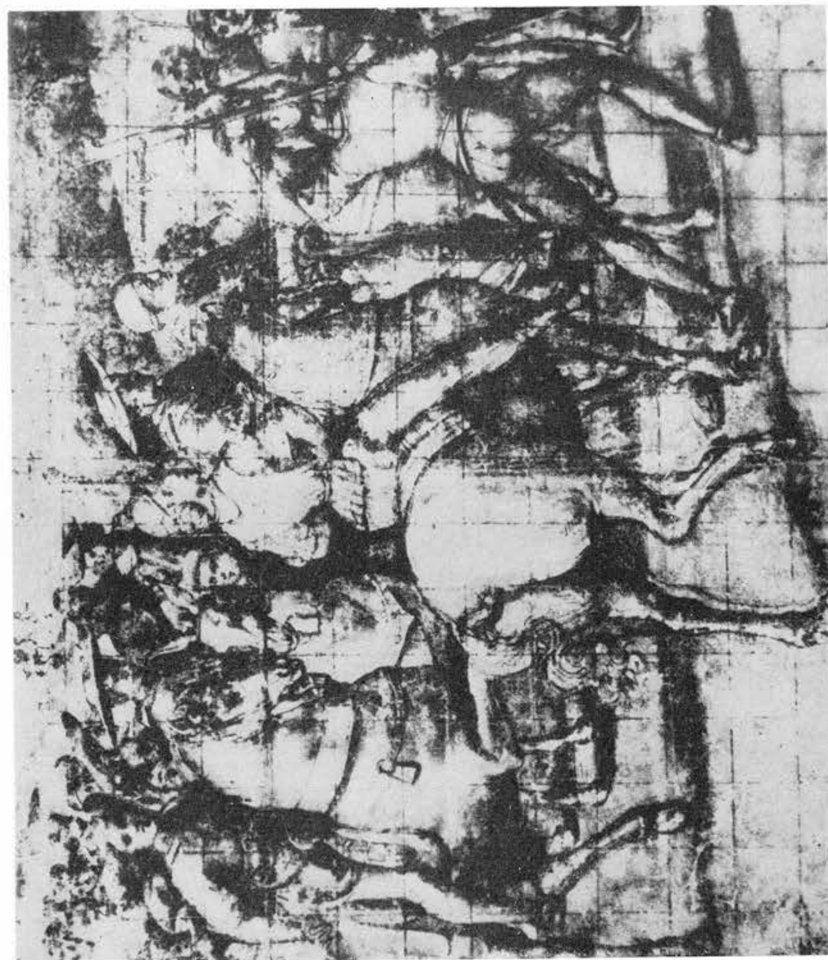


7. M. A. Vrubel: *Autoportret.*
Creion

← 6. I. E. Repin: *Soția artistului.*
Creion



8. Albrecht Dürer: *Portretul unui tînăr.* Cărbune



9. Rafael Sanzio: *Plecarea la Conciliul din Basel a cardinalului Capranica, însoțitorul lui Enea Piccolomini (Carton pentru fresca din Siena a lui Pinturicchio).* Cărbune



10. Adolf Menzel: *Biserica Frauenkirche din Dresda.*
Cărbune



11. Ernst Hassebrauk: *Portretul unei pictorițe.*
Cărbune presat



12. Hans Baldung Grien: *Portret de femeie.*
Cretă neagră și albă



13. Leonardo da Vinci: *Autoportret.*
Sangvină



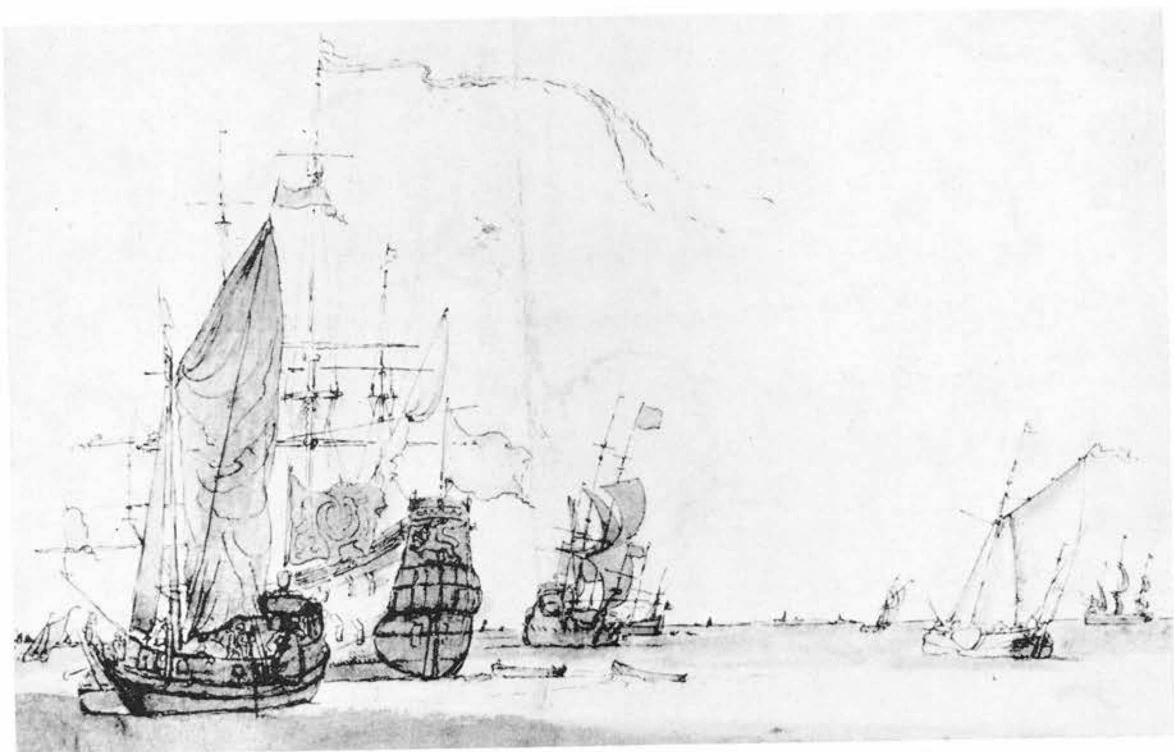
14. Hans Holbein cel Tînăr: *John More, studiu de portret.*
Crete colorate



15. Michelangelo Buonarroti: *Studii pentru Sibila libică (pentru frescele de pe bolta Capelei Sixtine).*
Sangvină și lapis



16. Matthias Grünewald: *Apostolul Petru, studiu pentru « Schimbarea la față ».*
Desen în cretă, accentuat cu alb



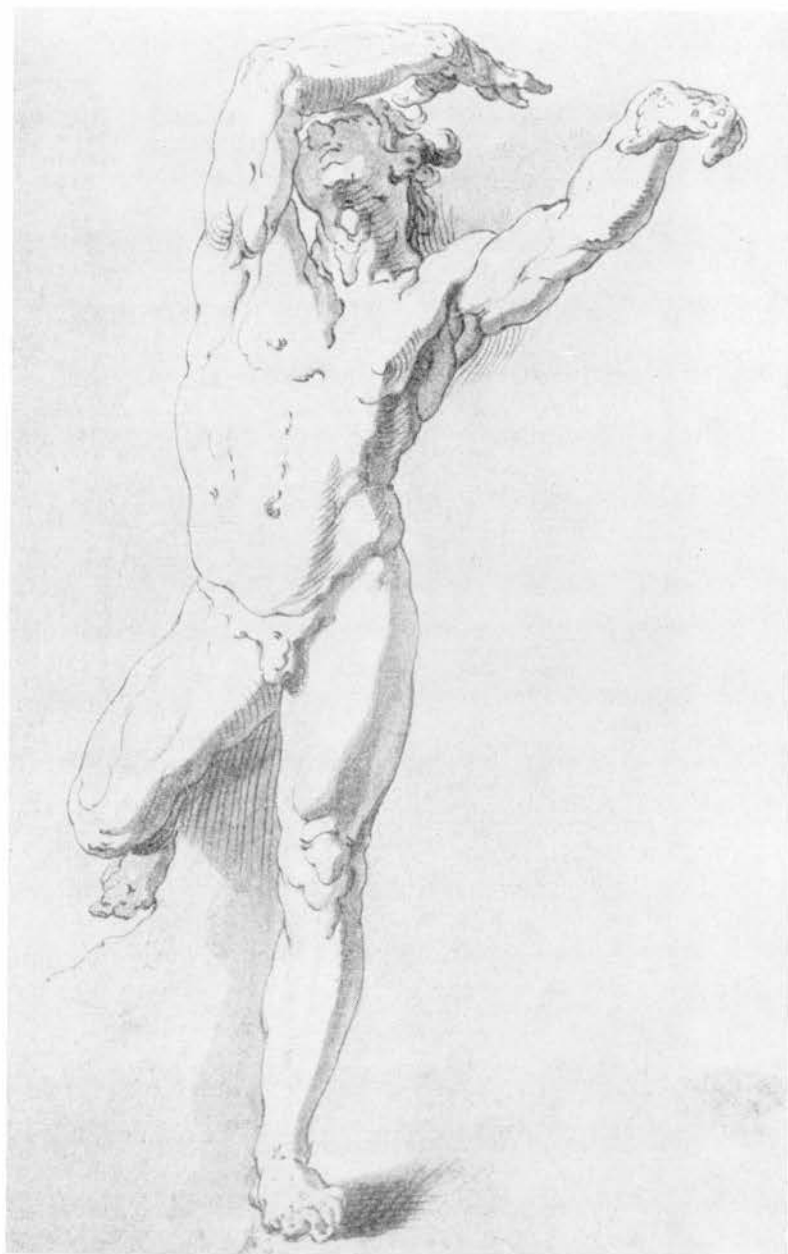
17. Willem van de Velde cel Tînăr: *Corăbii lîngă coastă.*
Bistru, cu laviu



18. Albrecht Dürer: *Autoportret.*
Desen în peniță

19. Leonardo da Vinci: *Madona cu pisica, schiță pentru un tablou.*
Peniță





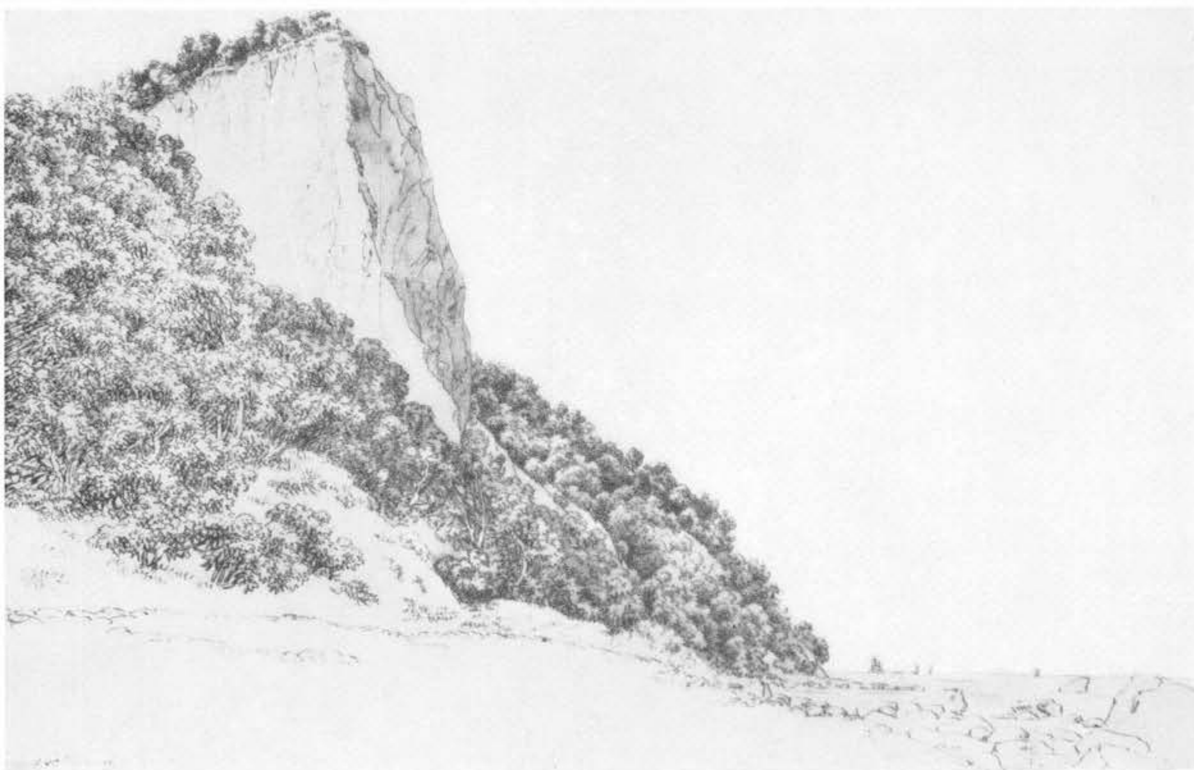


21. Rembrandt Harmensz van Rijn: *Bărbat ascuțind o peniță.* Condei de trestie, cu laviu

← 20. Cornelis Cornelisz: *Studiu de nud.* Peniță, cu laviu



22. Şcoala franconă (?): *Desen.*
Peniţă



23. Caspar David Friedrich: *Promontoriul Königsstuhl pe insula Rügen.*
Peniţă, cu laviu



24. Vincent van Gogh: *Semănătorul*.
Peniță și pensulă, cu laviu



25. Maestru italian: *Arcaș*.
Desen cu pensulă, pe pergament



26. Josef Hegenbarth: *Cap de femeie.*
Desen cu pensulă



27. Fritz Cremer: *Studiu pentru «Omul care se prăbușește», din monumentul de la Buchenwald.*
Desen cu pensulă



28. Albrecht Altdorfer: *Beția lui Lot*. — Desen în clarobscur.

CUPRINSUL

Redactor responsabil: SZEKELY GHEORGHE
Tehnoredactor: BRANCIU CONSTANȚA

Dat la cules 14 02.1964. Bun de tipar 16 04 1964. Apărut 1964. Tiraj 15.000 + 170. Hirtie semivelină-mată de 63 g m². Ft. 540×840/16. Coli ed. 3,08. Coli de tipar 2,5. Comanda 1654. Planșe 14 tipar inalt. A. nr. 737. C.Z. pentru bibliotecile mari 7. C.Z. pentru bibliotecile mici: 7.74.

Întreprinderea poligrafică „Arta Grafică" Calea Șerban Vodă nr. 133, București — R.P.R.



Lei 4,75